

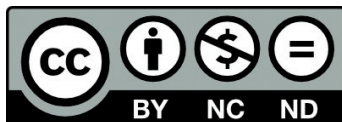


UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Sebastián Gámez Millán

 <http://orcid.org/0000-0002-9546-8997>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

RESUMEN TESIS DOCTORAL DE SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

TÍTULO: LA FUNCIÓN DEL ARTE DE LA PALABRA EN LA INTERPRETACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL SUJETO.

A lo largo de los tres capítulos que componen esta tesis hemos tratado de argumentar cómo a través del arte de la palabra nos interpretamos y transformamos como sujetos. Lo hemos designado ‘el arte de la palabra’ para no reducir la función del lenguaje verbal a una actividad mecánica. La palabra, el arte de la palabra, es una de las formas artísticas de figurar y explorar “la realidad” y el mundo de la vida.

En el primer capítulo, dedicado a la poesía, hemos argumentado que la poesía no es únicamente un modo de comunicarnos. Es también un modo de conocimiento de sí. Concebimos la creación como una exploración abierta e indefinida a través del lenguaje. Por medio del lenguaje y del “proceso de identificación”, el poeta explora vivencias, que antes del encuentro con las palabras son amorfas e ininteligibles. Pero si el poeta acierta con las palabras precisas en el orden secreto, esas vivencias pueden transformarse en experiencias que nos comprenden, interpretan y nos permiten comunicarnos.

El segundo capítulo lo hemos dedicado a la función del arte de la palabra en otro género literario: el teatro. Hemos elegido la *Poética* de Aristóteles, la obra filosófica y crítica que mayor influencia ha ejercido en la historia del teatro occidental. Consideramos que la *Poética* de Aristóteles, a la luz de la actualidad, nos permite apreciar que no ha perdido vigencia en no pocos aspectos. Según argumentamos, nos permite concebir el teatro como un escenario donde nos observamos a nosotros mismos y, por lo tanto, como un espacio donde nos interpretamos y transformamos como sujetos.

“De la importancia de saber narrarnos”, el tercer capítulo, lo hemos dedicado a la parte sustancial que falta: la narrativa. Hemos decidido comenzar con una interpretación filosófica de *Don Quijote de la Mancha*, otro clásico de la modernidad con la que se inaugura la novela moderna, género de géneros. Aquí hemos argumentado acerca del ser humano como narrador de historias; el ser humano como novelista de sí

mismo; la construcción de la identidad personal a través de las narraciones; la sensación de unidad de la vida a través de la narración; la narración y el descubrimiento de sentido; el estilo de vida o la forma de contar; la necesidad de narrarnos para interpretar la vida.

Así, pues, mediante la función del arte de la palabra como interpretación y transformación del sujeto hemos argumentado desde múltiples perspectivas y géneros literarios y filosóficos que a través del lenguaje verbal no sólo nos auto-interpretamos, sino que además nos podemos comprender, conocer, comunicar, podemos transformar las vivencias en experiencias, podemos ordenar y dotar de sentido el curso de los acontecimientos, podemos aprender a mitigar nuestra falta constante de experiencia, podemos a través de los personajes saciar hasta cierto punto nuestra sed de otras vidas, aprender a narrarnos y a esclarecer nuestra identidad, interpelarnos y acceder a otro modo de ser, ya sea cuestionándonos o afirmándonos.

CONCLUSIONES TESIS DOCTORAL DE SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

TÍTULO: *LA FUNCIÓN DEL ARTE DE LA PALABRA EN LA INTERPRETACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL SUJETO.*

A lo largo de los tres capítulos que componen esta tesis hemos tratado de argumentar cómo a través del arte de la palabra nos interpretamos y transformamos como sujetos. Hemos optado por designarlo ‘el arte de la palabra’ para no reducir la función del lenguaje verbal a una actividad simplemente mecánica y comunicativa. La palabra, el arte de la palabra, es una de las formas artísticas de figurar y explorar “la realidad” y el mundo de la vida, del que formamos parte los seres humanos.

En el primer capítulo, dedicado a la poesía y, concretamente, a algunas de las más esclarecedoras reflexiones teóricas que se suscitaron a partir de los años cincuenta del pasado siglo en torno a la poesía como comunicación y la poesía como conocimiento, hemos argumentado que la poesía no es únicamente un modo de comunicarnos. Es también un modo de conocimiento de sí. Concebimos la creación como una exploración abierta e indefinida a través del lenguaje. Por medio del lenguaje y de lo que hemos denominado “proceso de identificación” el poeta explora vivencias, que antes del encuentro con las palabras, antes, pues, del poema, son amorfas e ininteligibles. Pero si el poeta acierta con las palabras precisas en el orden secreto, esas vivencias pueden transformarse en experiencias que nos comprenden, interpretan y nos permiten comunicarnos.

Es cierto que no toda poesía es cognoscitiva, o no toda poesía posee la función de conocernos. Esto depende de varios aspectos. Desde la perspectiva del poeta, depende de la intención expresiva, de la finalidad creadora, así como del lenguaje que emplee, pues no todo lenguaje logra transformar las vivencias en experiencias. Desde la perspectiva del receptor, depende de la complicidad y de la capacidad de reconocer del lector, lo que a su vez se debe a otros factores, como los conocimientos previos, las vivencias acumuladas, el estado de ánimo, la disposición, etc.

Mas, en cualquier caso, la poesía posee al menos estas dos funciones: comunicación y conocimiento de sí. Y si atendemos al orden de operaciones, si se cumplen las condiciones que hemos descrito arriba sobre la poesía cognoscitiva, la poesía es, primero, una forma de conocimiento, un descubrimiento de sí por parte del poeta, que desconoce qué le sucedió hasta que logra desvelarlo a través del arte de la palabra. Y, en segundo lugar, es una forma de comunicación, tanto para el autor como para el lector, que pueden comunicar a partir del poema vivencias suyas transformadas por el arte de la palabra en experiencias.

Sin embargo, el término “comunicación”, tan usado para tantas cuestiones, quizá no le haga justicia a la particularidad de este fenómeno. Por eso al final de este capítulo hemos optado por calificar la comunicación específica que tiene lugar a través del arte y de la poesía como “comunicación solidaria”. El lector de poesía, al igual que el receptor de arte, siente una experiencia solitaria y solidaria, en el sentido de que en medio de la soledad del acto de leer es como si se le tendiera una mano amiga a través de la que descubre que eso que creía que sólo sentía él lo sienten también otros seres humanos.

Antes nos hemos referido a un posible precursor de este debate en torno a la poesía como comunicación o conocimiento, Octavio Paz, que en 1941 publica “La poesía”, poema que hemos citado y comentado, y cuyo último verso apunta a esta concepción que reivindicamos de la poesía como forma de conocimiento de sí: “para que al conocerte me conozca”¹. No sabemos exactamente a partir de qué caminos Octavio Paz había recibido esta concepción de la poesía como conocimiento. Quizá a partir de la lectura de Martin Heidegger, muy presente en el ensayo de Octavio Paz más afín a estos asuntos, *El arco y la lira*. Pero *Ser y tiempo* no se publica en México hasta 1951, traducido por José Gaos².

Seguidamente hemos abordado la prolongación de dicho debate a través de la teoría y la práctica de algunos de los más destacados poetas de las últimas décadas en el idioma español: Claudio Rodríguez, Juan Gelman, Antonio Gamoneda o Pere Gimferrer, entre otros. Asimismo, no sólo hemos argumentado, matizado y aclarado algunas de estas cuestiones, también las hemos ilustrado y documentado con testimonios en clave poética como “Intento formular mi experiencia de la guerra”, de

¹ O. Paz, *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 163-165.

² Otra hipótesis de trabajo podría ser a través de la influencia de María Zambrano, a su vez notablemente influida por Martin Heidegger. La pensadora publicó en 1939, en México, *Filosofía y poesía*, y su primer capítulo, “Pensamiento y poesía”, se publicó por vez primera en la revista *Taller*, fundada y dirigida por Octavio Paz, M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, México, F. C. E., 2006, p. 10.

Jaime Gil de Biedma, o “El poeta canta por todos”, “Para quién escribo” o “Las palabras del poeta”, de Vicente Aleixandre.

El segundo capítulo lo hemos dedicado a la función del arte de la palabra en otro género literario: el teatro. Hemos elegido la *Poética* de Aristóteles, en primer lugar, no sólo porque seguramente sea la obra filosófica y crítica que mayor influencia ha ejercido en la historia del teatro occidental. Consideramos que la *Poética* de Aristóteles, a la luz de la actualidad, nos permite apreciar que no ha perdido vigencia en no pocos aspectos. Ello se debe, según argumentamos, a que nos permite concebir el teatro como un escenario donde nos observamos a nosotros mismos y, por lo tanto, como un espacio donde nos interpretamos y transformamos como sujetos.

Hemos partido de la célebre definición de tragedia de Aristóteles, pero como es muy difícil interpretar sin que al mismo tiempo confrontemos la interpretación con el presente, durante la lectura hemos procurado resaltar aquellos aspectos más íntimamente vinculados con cómo nos interpretamos y nos transformamos a través del teatro. Pues si a través del teatro no pudiéramos conocernos y transformarnos, el teatro sería al fin y al cabo estéril; si el teatro no poseyera estos poderes cognoscitivos y ético-políticos, dudamos que Aristóteles hubiera mostrado el interés que manifestó hacia este arte literario.

Así, hemos analizado e interpretado los conceptos más relevantes de la definición de Aristóteles: desde las distintas nociones de *mímesis*, que se abren a una pluralidad de perspectivas, a las nociones de *éleos*, *phobos* o *catharsis*. Hemos observado que, para el aprendizaje, y, especialmente, para el aprendizaje moral y ético, la “mímesis” (“imitación” y “representación”) es esencial. Los discursos éticos pueden ser muy persuasivos, pero más inspirador acostumbra a ser el comportamiento virtuoso o excelente. Como diría Wittgenstein, la ética no se dice, se muestra.

Y no hay que olvidar que Aristóteles sostenía que los personajes de las tragedias debían ser moralmente más elevados que la mayoría de los seres humanos, con el propósito de que pudiéramos aprender de ellos, bien por cómo se muestran a través de sus decisiones, bien porque también caen presos de la fatalidad del destino, a pesar de ser más virtuosos que nosotros. En este sentido, hemos mantenido una concepción antropológica abierta, del ser humano como un animal que transita entre lo que está ahí y lo utópico, entre lo que ‘es’ y lo que ‘debe ser’.

De este modo, el teatro en particular y la literatura en general son laboratorios de experimentación, pues en cierta forma nos permiten ensayar y examinar el mundo de la

vida bajo las perspectivas de otros personajes, supliendo así nuestra falta constitutiva de experiencia. Y, por otro lado, nos ofrece la posibilidad de ser otros seres durante un tiempo, al menos de forma imaginaria, lo que hasta cierto punto mitiga nuestra sed de otras vidas. Es lo que desde el psicoanálisis conocemos como “proyección” o “sublimación”.

Asimismo, si gracias a los otros sabemos de nosotros, si los otros son como espejos que nos devuelven nuestra imagen, por analogía podemos deducir que los personajes desempeñan funciones similares. *Éleos* lo hemos traducido como ‘lástima’, y lo hemos relacionado con la identificación según Freud, con la capacidad de ponernos en el lugar de los otros y, por consiguiente, con la empatía, con la simpatía, con la compasión y la piedad. La definición más certera que conocemos de este último término se la debemos a María Zambrano: “saber tratar con lo otro”. Precisamente porque sabemos ponernos en el lugar del otro, sabemos tratar con el otro.

Phobos lo hemos traducido por “temor”, por “espanto” ante el ineludible destino fatal. Y esto desemboca en la *catharsis*, que es el efecto de la tragedia deseado por Aristóteles, y que hemos de entenderla como purificación, tanto en un sentido biológico como en un sentido religioso. Hemos relacionado la *catharsis* con otros dos efectos del teatro y de la literatura: la risa y el llanto, ambas entendidas como liberación. Y, siguiendo a Hans Robert Jauss, hemos visto la *catharsis* como liberación de intereses prácticos, identificación comunicativa y orientadora de la acción, aspecto este último que habíamos resaltado a propósito de la *mimesis*.

Por último en este primer epígrafe con el que abrimos el capítulo segundo, nos hemos aproximado a una serie de identificaciones: conocerse a sí mismo, cuidar de sí; cuidar de sí, cuidar de los otros; Cuidar de la *polis*, cuidar de sí. En otros términos, la epistemología repercute en la ética, del mismo modo que la ética, tal como la concebían los griegos, repercute en la política, ya que si uno sabe cuidar bien de sí, sabe cuidar bien de los otros. Y al revés, cuidar bien de los otros, cuidar bien del espacio público, implica cuidar de sí. Político no sólo es el que ocupa un lugar de representación en el parlamento; político es el que se ocupa de la polis y, por consiguiente, cualquier ciudadano que cuide de la ciudad. Si se lee entre líneas no es sólo una interpretación de la concepción clásica griega: es también una reivindicación de un modelo ético-político que no se debería haber perdido de nuestro horizonte.

El segundo epígrafe de este segundo capítulo lo hemos dedicado a analizar un conocido pasaje de la *Poética* de Aristóteles: aquel en el que distingue entre la poesía y

la historia. Es un pasaje que ha sido objeto de estudio de numerosos autores, entre los cuales cabe mencionar a Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur, por parte de la corriente hermenéutica; George Steiner por parte de la literatura comparada; o Valeriano Bozal por parte de las ideas estéticas.

En contra de lo que ha sostenido este último autor, hemos ofrecido una interpretación de este conocido pasaje que no ha perdido vigencia: si llegamos a “sentirnos alcanzados” (Gadamer), más allá del espacio y el tiempo en que un texto fue escrito, es porque nos descubrimos y nos reconocemos en él, es porque el texto *nos dice*. De esta manera el texto poético extiende su campo de acción y recepción, pudiendo llegar a alcanzar con suerte la categoría de universal o, si se prefiere, de modo más cauto, universalizable, es decir, en proceso de alcanzar un estatuto “clásico” o “universal”.

Hemos ilustrado esta tesis con textos poéticos del llamado “poeta de la historia”, Kavafis, y hemos tratado de mostrar cómo, por la gracia de este poeta, un texto de carácter histórico de Plutarco, se transforma en un monólogo dramático, capaz de interpelar a cualquier lector lo suficientemente cómplice para descubrirse y reconocerse en él, al margen de las circunstancias particulares e independientemente del espacio y del tiempo de ese sujeto. De esta manera hemos desarrollado e ilustrado la tesis aristotélica sobre la diferencia entre poesía e historia.

El carácter modélico de la obra *Edipo rey*, de Sófocles, es el tema del siguiente epígrafe. Como es sabido, es un asunto que abordó Aristóteles en la *Poética*, pero a la exposición y discusión de los argumentos de este filósofo hemos añadido y comentado otros argumentos sostenidos por Walter Kaufmann: la estructura antropológica del deseo inconsciente de los seres humanos según Freud, la inseguridad radical del ser humano, la ceguera humana, la maldición de la honradez del conocimiento, la inevitabilidad de la tragedia y el cuestionamiento de la justicia.

Hemos argumentado que la recepción de una obra literaria es una condición indispensable para ser considerada “modélica”: por un lado, la recepción contribuye a que la obra sea objeto de estudio vivo y perdure a lo largo del tiempo, recibiendo otras lecturas, interpretaciones, formas, etc.; y, por otro lado, con la recepción se incrementa el ser de la obra, sea literaria, artística o filosófica.

Al abordar el tema de la recepción y la posible universalidad de una obra, hemos anticipado el asunto del siguiente epígrafe: por qué *Edipo rey* es un clásico. De este modo, hemos analizado la polisemia del término “clásico”, las definiciones de clásico

de Jorge Luis Borges, Italo Calvino y Hans-Georg Gadamer, y las características que todo “clásico” ha de reunir según Thomas Stearns Eliot: madurez, amplitud y universalidad.

Con John Maxwell Coetzee, que se ha ocupado de esta cuestión recientemente, hemos visto que lo clásico no se opone a lo Romántico, sino a la barbarie y, en este sentido, guarda una estrecha relación con el proceso de civilización, aspecto que nos interesa resaltar para poner de manifiesto la importancia decisiva de la cultura y, en particular, de la cultura literaria, filosófica y artística en el proceso civilizador.

Por otro lado, no basta con que la obra reúna en mayor o menor medida las características que ha de reunir un clásico para sobrevivir a lo largo del tiempo: además se requiere la complicidad del lector. La obra es el resultado del encuentro entre el lector y ella. Y del mismo modo que el papel del sujeto epistemológico se ha visto acentuado a través de la filosofía moderna, primero con Descartes, y posteriormente con Kant, entre otros, el papel del sujeto de conocimiento literario también es decisivo. Por eso antes que indolentes juicios de gusto del tipo: “me gusta”, “no me gusta”... como si la obra tuviera que estar a la altura de nosotros, sería conveniente que nos preguntáramos cuándo estamos nosotros, como lectores, a la altura de ella.

A continuación, hemos tratado de mostrar que la temática que aborde una obra puede ser importante para llegar a convertirse en un clásico, pues no es lo mismo abordar cuestiones que sean universales o casi universales, que abordar contenidos de carácter local o provinciano. Albin Lesky proponía una suerte de síntesis de ambas posturas, es decir, buscar un equilibrio entre la universalidad de un problema abordado, y la posibilidad de aplicarlo al caso particular de cada uno.

Antonio García Berrio ha defendido la universalidad como cualidad fundamental del valor poético, una universalidad alcanzable tanto por los temas abordados como por el lenguaje desplegado. Sin embargo, entendemos que lo que de veras es crucial es la forma en la que se plasme la temática o contenido, pues en ella reside el estilo, sello inconfundible de cada autor.

En el quinto epígrafe de este segundo capítulo hemos intentado prolongar nuestra reivindicación del arte de la palabra como instrumento cognoscitivo. Para ello, nos hemos servido de una de las obras más representadas y célebres de uno de los autores modernos más universales: *Hamlet*, de William Shakespeare. Con ella hemos ilustrado una tesis anterior, ya que el argumento de *Hamlet* no es original, lo que es

novedoso es la forma en la que se logra alcanzar, y que distingue a Shakespeare en su tratamiento de dichas cuestiones.

En este apartado sostenemos que el recurso del metateatro le sirve a Hamlet para atrapar al culpable del asesinato del rey, y a Shakespeare para mostrarnos que el teatro trata en todo tiempo de nosotros. Así, de la misma manera que el culpable se reconoce en la escena representada, como si estuviéramos dentro de un juego de espejos, los espectadores nos reconocemos a nosotros mismos en la representación. De esta manera se produce una auto-comprensión especular y retroalimentada gracias a la identificación con la obra.

No es casual, pues, que hayamos rememorado la concepción de Abrams de la literatura como “espejo” que nos refleja y como “lámpara” que nos alumbra. Precisamente en *Hamlet* Shakespeare ya empleó la metáfora de la literatura como espejo de la naturaleza. Pero insistimos con el papel del lector o, en el caso de una representación teatral, del espectador: no basta con que el poeta o dramaturgo acierte a decir, es necesario que además se acierte a reconocer. Y, sin perder de vista la verdad, hemos vuelto a tratar la relación que existe entre belleza y verdad: allí donde hay un rastro de belleza puede afirmarse que también se da un resplandor de verdad.

Antes, hemos distinguido tres habilidades en las que nos ejercita el teatro: 1) seguir el curso de la trama, lo que nos puede permitir agudizar nuestra capacidad de observación y concentración; 2) descubrir quién es el sujeto de la acción, lo que puede permitirnos analizar y atribuir responsabilidades con mayor acierto; 3) adquirir destreza en el difícil arte de saber juzgar, tras previa o simultánea comprensión, puesto que si se hace antes de una debida comprensión lo más probable es que se vuelva a incurrir en un prejuicio, cuando esto es justamente lo que se procura evitar.

En el último epígrafe de este capítulo hemos seguido analizando e interpretando *Hamlet* y, en particular, el personaje principal. Partiendo de una observación de Nietzsche sobre Hamlet, observación que ha recuperado Harold Bloom, hemos interpretado el comportamiento de este personaje bajo la idea, tomada de Paul Valéry, de una “lucidez mortífera”, y que equivale a “la visión trágica” de Nietzsche, es decir, unos pensamientos extremadamente conscientes que le impiden a Hamlet engañarse y, por ello, seguir actuando, hasta el punto de abocarle al suicidio.

Al principio, hemos insistido en uno de los métodos que consideramos imprescindibles para leer bien: “ser leídos por lo que leemos”. Y, por otra parte, hemos extraído ocho enseñanzas que nos puede proporcionar *Hamlet*: 1) Cómo hablar con

nosotros mismos; 2) Cómo ser lúcidos, teniendo en cuenta que las consecuencias pueden ser perjudiciales para la vida; 3) Dudar de nuestras relaciones con los demás, puesto que nuestros afectos y sentimientos no se mantienen en todo tiempo iguales; 4) Cobrar conciencia de cómo acostumbran a comportarse los amigos que merecen nuestra mayor confianza; 5) Percatarnos de cómo podemos indagar a través del teatro en lo que ha acontecido; 7) Darnos cuenta, con Virginia Woolf, de que “a medida que sabemos más sobre la vida descubrimos que Shakespeare también habla de lo que acabamos de aprender”; 8) Por lo tanto, apreciar que no sólo personalmente, sino también de manera generacional, nos seguirá interpelando, comprendiendo, interpretando, como si en todo tiempo siguiera sabiendo más de nosotros que nosotros mismos.

Para abordar el campo de la narrativa dentro de las funciones del arte de la palabra hemos empezado por otro clásico de la literatura moderna: *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes. Hemos decidido comenzar con una obra literaria antes que con análisis filosóficos porque estimamos que esta es una de las particulares ventajas de la literatura respecto a la filosofía en lo que se refiere a persuasión moral: mientras que la filosofía suele “decir”, la literatura puede “mostrar”.

Hemos escogido *Don Quijote de la Mancha* como obra seminal en problemáticas vinculadas con el arte de la palabra narrativa. A lo largo del primer epígrafe del tercer capítulo procuramos poner de manifiesto aspectos filosóficos, artísticos, estéticos y antropológicos que se desprenden de esta obra inagotable y que luego hemos desarrollado más detenida y detalladamente. Al mismo tiempo ofrecemos una interpretación global de *Don Quijote de la Mancha*: el sueño que inspira la lectura es el germen de Don Quijote. Don Quijote encarna y da vida al sueño tardío de Alonso Quijano, porque la naturaleza de la ficción consiste en querer hacerse pasar por real, en encarnarse, habitarse.

La ficción crea y recrea modelos de comportamiento, ideales del yo que aspiran a materializarse en vidas. Con ello hemos querido mostrar el poder del arte de la palabra para encarnarse, ya que a menudo se percibe la literatura y el arte como un fenómeno independiente de la vida, y así no se entiende de manera adecuada su poder transformador y vivificador. Es lo que hemos pretendido ilustrar con el análisis y la interpretación del capítulo donde se quema la biblioteca de Alonso Quijano, puesto que la imagen de los libros ardiendo, y no ya en la novela de Cervantes, sino en cualquier lugar de la historia del mundo, revelan, paradójicamente, la potencia de la letra, la continuación del mundo de la letra en el mundo de la vida.

Asimismo, y en consonancia con lo anterior, nos hemos adentrado en el juego de espejos de lo real y lo ficticio, tan cervantino, tratando de demostrar que no son asíntotas que nunca se tocan, sino que más bien, repetimos, ese fenómeno que llamamos ficción con frecuencia aguarda ser habitado, encarnado. Esta concepción se encuentra íntimamente vinculada con la concepción antropológica del ser humano como ser fronterizo con medio cuerpo en la realidad y otro medio habitando los sueños de la realidad, concepción antropológica que está presente, entre otros, en Platón y en Nietzsche.

En contra de una interpretación muy extendida que asocia lo quijotesco con la locura, aquí defendemos la cordura de Alonso Quijano, como demuestra el hecho de que retorna cuando quiere a la realidad. Más bien Alonso Quijano se ejercita continuamente en transitar las lindes entre “realidad” y “ficción”, sabiendo conciliar la implacable realidad con un espacio de fantasía e imaginación que le procura placeres y, desde luego, mejor sabor de boca que la a menudo insulsa realidad.

Con Nora Catelli, hemos argumentado que “la construcción del sujeto moderno se hizo a través de la lectura y a partir de ella”, al menos del sujeto de conocimiento, y entendiendo la lectura como una fuente de procedencia en el sentido genealógico del término. Naturalmente, existen otras fuentes de procedencia del conocimiento, como las imágenes o la acción práctica. De ahí hemos pasado a analizar las relaciones, siempre inquietantes, entre narración e identidad, ya que el personaje de Alonso Quijano o, si se quiere, Don Quijote de la Mancha, encarna como pocos al novelista de sí mismo, o sea, al individuo que no deja de narrarse constantemente lo que va a hacer, lo que hará mañana o lo que hizo ayer.

Y en ese persistente esfuerzo por vincular la literatura y el arte con la vida, e ir de la lectura a nosotros y de nosotros a la lectura, nos hemos preguntado quiénes son las voces que narran nuestra vida en forma de autobiografía o novela. Nos hemos preguntado, en efecto, por la importancia de saber narrarnos, 1) en primer lugar, para unir vivencias heterogéneas y dispersas que tal vez tenían una intención al emprenderse, pero que se pudieron quedar sin fin a causa de las contingencias de la existencia; 2) en segundo lugar, para transformar en experiencia legible, comprensible, interpretable y comunicable al menos parte de lo vivido; 3) para dotar de cierto sentido a vivencias que en principio carecían de sentido, ya sea porque no acabaron en lo que se planeó, ya sea porque no se les había encontrado sentido a causa de que resultaron absurdas.

Antes de dar por concluido este epígrafe introductorio y seminal del capítulo tercero, del mismo modo que antes comparamos a Hamlet con Edipo, ahora comparamos a Alonso Quijano con Hamlet. Sin comparación no hay conocimiento. De esta comparación hemos extraído dos enseñanzas prácticas del personaje de Don Quijote: 1) por un lado, la importancia decisiva de saber narrarnos las vivencias, puesto que a veces no hay tanta diferencia de conductas respecto a cómo vivimos, salvo por la forma que tenemos de narrarnos. 2) Por otro lado, Don Quijote sabe estar consigo mismo, que es uno de los aprendizajes más importantes para sobrellevar la vida, puesto que al fin y al cabo con nadie pasamos tanto tiempo como con nosotros mismos.

Más adelante, dentro de este último capítulo, hemos analizado con más detenimiento y detalle distintos aspectos filosóficos, antropológicos, estéticos y/o narrativos que aparecen de forma seminal en la interpretación de la obra cumbre de Cervantes. Así, por ejemplo, hemos recuperado la definición antropológica de Charles Taylor, el ser humano como un animal que se autointerpreta según sistemas simbólicos regulados por la cultura. Y de ahí hemos pasado a la concepción del ser humano como narrador de historias (Sartre), y a la categoría estética y narrativa de lo novelesco, es decir, vivir la vida como si la estuviéramos contando. Esta concepción antropológica del ser humano como narrador de historias, al igual que la categoría de lo novelesco, está de manera implícita muy presente a lo largo del *Quijote*. Por último aquí hemos argumentado que la novela es un género proteico donde cabe cualquier otro género literario y, por lo tanto, es muy difícil de superar para iluminar la existencia humana.

El punto titulado “El ser humano como novelista de sí mismo” conecta la novela de Cervantes con la tradición literaria española y, en particular, con la de Benito Pérez Galdós, y con el pensamiento filosófico de José Ortega y Gasset. Aquí hemos tratado de desarrollar esta concepción y argumentar, con el autor de *Meditaciones del Quijote*, por qué para comprender fenómenos humanos es preciso usar la razón histórica-narrativa antes que la razón físico-matemática.

A continuación hemos defendido, junto con Agnes Heller, que, a pesar de las críticas que ha recibido la noción de sujeto durante la modernidad, desde Hume, pasando por Nietzsche, hasta Freud, nos manifestamos como sujetos, y no podemos prescindir de ello, aunque no ignoremos a estas alturas sus escisiones y divisiones. Por otra parte, hemos tratado de indicar, con Milan Kundera, que las novelas indagan acerca de estas preguntas: “¿Qué es un individuo? ¿En qué consiste su identidad? ¿Mediante qué se define su yo? ¿Por lo que hace un personaje, por sus actos? Pero la acción escapa

a su autor, se vuelve casi siempre contra él. ¿Por su vida interior, pues, por sus pensamientos, por los sentimientos ocultos? Pero ¿es capaz un hombre de comprenderse a sí mismo?”³

Si bien necesitamos narrarnos para esclarecernos, contarnos para ser, parece que esa narración no está exenta de trampas, sospechas, olvidos y transfiguraciones de la memoria. En el punto 3.2.4 hemos ilustrado esta tesis a partir del testimonio de tres textos autobiográficos de tres autores muy diferentes: el del escritor Isaac Bashevis Singer, el del psiquiatra Carlos Castilla del Pino y el del dramaturgo y director de escena Peter Brook. Todos ellos ponen de manifiesto la imposibilidad de revelarlo todo, la incapacidad tanto personal como literaria de decir la verdad completa. Sin embargo, no por ello vamos a renunciar a narrarnos, a contarnos: además de a la filosofía y a otras modalidades artísticas, además de a las ciencias naturales, cuanto se ha descubierto y sabemos acerca de la condición humana se lo debemos también a la literatura que, a juicio de Antoine de Compagnon, “sigue siendo el lugar por antonomasia del conocimiento de uno mismo y del otro”⁴.

Dentro de nuestro interés por demostrar cómo las artes de la palabra son útiles desde un punto de vista práctico, y más que útiles, tan valiosas como necesarias para desarrollar la humanidad, ya sea desde una perspectiva fáctica como desde una perspectiva moral, hemos relacionado en el siguiente punto la narración con la salud mental, bajo la hipótesis, mantenida por el neurólogo y escritor Oliver Sacks, de que un ser humano saludable desde un punto de vista mental es alguien que puede contar su propia historia. Por el contrario, alguien que no puede contar su propia historia puede arrastrar problemas de identidad personal.

En esta línea hemos desarrollado dos puntos sobre cómo las narraciones contribuyen al descubrimiento de sentido. Se puede descubrir sentido a través de la literatura ordenando el caos de sensaciones amorfas de las vivencias, transformando, por medio de la palabra, en fenómeno inteligible lo que antes no lo era, uniendo y tejiendo acciones que en principio quizá no mantenían ninguna relación, orientando o reorientando hacia otros fines lo que no tiene por qué tener una finalidad en sí, como puede ser la propia vida. Esta vez lo ilustramos con el testimonio de Joan Didion.

³ M. Kundera, *Los testamentos traicionados*, trad. Beatriz de Moura, Barcelona, Tusquets, 2007, pp. 19-21.

⁴ A. Compagnon, *¿Para qué sirve la literatura?* trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 71.

De este modo hemos vuelto a relacionar identidad personal y narración, y, vinculado con un epígrafe del capítulo primero, “La poesía y la transformación de las vivencias en experiencias”, hemos analizado cómo las vivencias son amorfas y necesitan adquirir forma. En este caso concreto, necesitan forma narrativa para ser inteligibles, comprensibles, interpretables. Insistimos en que la vida humana en sí, tal como acostumbra a transcurrir, rara vez posee unidad, finalidad y/o sentido. Somos nosotros, a través de las narraciones que tejemos y destejemos y con las que nos contamos lo que nos sucede, los que podemos descubrir ese sentido que a menudo se nos escapa mientras vivimos. De ahí la conveniencia de que aprendamos a narrarnos.

En el siguiente punto hemos argumentado la hipótesis de que las conductas de los seres humanos, salvo por las culturas y otras circunstancias históricas y biográficas, acaso no difieren tanto por lo que éstos hacen como por lo que se cuentan y, sobre todo, por cómo se lo cuentan. Y lo hemos ilustrado con la vida y la obra de Franz Kafka: desde una perspectiva superficial, Kafka trabaja en una oficina y lleva una vida corriente. Pero gracias a su poder literario es capaz de transfigurar la visión cotidiana, volver interesante y sugerente lo aparentemente mediocre o vulgar, hacer significativo lo insignificante, dotar de sentido lo que antes del relato carecía de sentido.

Partiendo de una tesis que hemos mantenido en el primer capítulo y hemos recuperado en el tercero, a saber, que las vivencias son informes, en el siguiente punto hemos visto que el narrador, y no es necesario que sea un narrador reconocido, elabora dichas vivencias, puesto que nos permiten dar forma a los sentimientos que experimentamos, ordenar el curso de los acontecimientos que constituyen nuestra vida y otras utilidades y/o valores relacionados con cómo nos narramos nuestras vivencias para, así, enriquecer nuestras vidas.

Pues, aunque no seamos narradores profesionales o reconocidos, tenemos que narrarnos para interpretar y transformar nuestras vidas. Esto lo hemos ilustrado con Marcel Proust. Y hemos comprobado con Walter Benjamin, pero en la estela del anterior, que el recuerdo es la medida de la vida. Y con Hannah Arendt hemos resaltado que el significado de un acto se revela cuando la acción ha concluido y se ha transformado en una historia que puede ser narrada. Por último, inspirándonos en Gilles Deleuze, pero aplicando su visión a una ética narrativa, hemos propuesto narrarnos de tal modo que no seamos indignos de lo que nos sucede.

Como a lo largo de la tesis hemos puesto de manifiesto espacios de confluencia entre literatura y filosofía, puesto que ambas pueden considerarse artes de la palabra, en

el siguiente punto, sin perder de vista las diferencias, volvemos sobre una serie de afinidades y, de manera particular, sobre cómo podemos aprender a narrarnos y descubrirnos, no sólo a través de la literatura, sino también a través de la filosofía (Séneca, Montaigne, Nietzsche, etc.). Pues la generación de sentido no es exclusiva de la literatura y el arte: es propia, además, de actividades filosóficas. Al fin y al cabo, como señala Deleuze, “el sentido no existe fuera de la proposición, el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición”⁵.

El siguiente punto es una prolongación del anterior: nos preguntamos en él por las funciones específicas de la filosofía y de la literatura, en tanto que como artes de la palabra mantienen espacios de confluencia. Propias de la actividad filosófica son las funciones de explicar y comprender, crear conceptos y definiciones, describir fenomenológicamente, interpretar y generar sentido, argumentar. Pero mostramos que algunas de estas actividades, como la descripción fenomenológica, también son propias de la literatura: piénsese en Marcel Proust, que puede considerarse uno de los grandes fenomenólogos del siglo XX. ¿Qué hay en común en todas estas actividades? El lenguaje verbal y el uso de la razón.

Así, pues, no sólo la poesía, el escenario del teatro o las narraciones pueden ayudarnos a ampliar y transformar nuestra vida: el pensamiento filosófico, tal como era concebido y practicado desde la Antigüedad⁶, y como en cierto modo no ha dejado de practicarse hasta nuestros días, a pesar de que hayamos olvidado los nombres de aquellos ejercicios, tiene entre sus múltiples funciones estas dos. Esto lo ilustramos con Paul Valéry y con una serie de conceptos a través de los cuales se puede ampliar y transformar nuestra visión de la vida: amplitud de la mirada, profundidad, densidad y complejidad.

Recuperamos el concepto de Milan Kundera, “rasgar el telón”, pero con el propósito de extender su ámbito de aplicación, pues no sólo la novela logra expresar de la condición humana lo que sólo ella puede expresar; cada género, a su manera, expresa lo que otros géneros no pueden expresar, incluida la filosofía. Por último, ilustramos qué es vivir literaria y filosóficamente con Nietzsche: cómo experimenta en sí la escritura, articula la experiencia, se conoce a sí mismo, se cuida, se crea y se transforma.

⁵ G. Deleuze, *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 49-50.

⁶ Véase P. Hadot, *¿Qué es la filosofía antigua?* Trad. Eliane Cazenave Tapie Isoard, México, F. C. E., 1998.

En el último epígrafe de este capítulo, titulado “Escribir, vivir: la escritura y la vida”, tratamos de poner de manifiesto cómo la escritura, en el sentido de arte de la palabra que hemos definido al comienzo, se encuentra íntimamente vinculado con la vida, pues la escritura puede alterar la vida, cambiarla, transformarla, expresarla, ordenarla, cuidarla.

Comenzamos contraponiendo dos concepciones del arte: el arte como refugio y el arte como vida. Mientras la primera concepción sostiene que el arte es valioso porque nos aísla de la vida, porque es un refugio donde podemos guarecernos y cobijarnos de la intemperie de la vida, la segunda concepción, en cambio, mantiene que el arte es valioso porque intensifica, amplía y, en definitiva, enriquece la vida. Hemos reivindicado sobre todo la segunda, pero, teniendo en cuenta que la segunda postura implica a menudo la primera. De esta manera hemos argumentado a favor de una suerte de síntesis de ambas posturas.

A continuación hemos distinguido entre el sabio y el filósofo (Platón), y hemos establecido similitudes entre el filósofo y el filólogo, puesto que el que ama el saber, ¿no ama al mismo tiempo el orden de las palabras que lo desvela? Esto nos ha llevado hasta un fenómeno que hemos denominado “vida del lenguaje”.

Hemos visto la relación que existe entre el lenguaje y la experiencia del amor a partir de los trovadores, fenómeno que en cierto modo perdura a través de Dante y la *Vita Nuova* y alcanza hasta Lope de Vega, autores clásicos con los que hemos procurado ilustrarlo. Así pues, hemos argumentado con John Keats que el poeta carece de identidad o, si se prefiere, que no posee una identidad fija ni permanente, sino que más bien está continuamente alumbrando otros cuerpos y seres.

A partir de dos de los escritores actuales más reconocidos, John Maxwell Coetzee y Mario Vargas Llosa, hemos contrapuesto dos visiones distintas de la literatura: mientras que para el sudafricano la escritura es una forma de “aventura moral”, en el sentido de que puede transformarnos, ya sea para bien o para mal, el peruano cuestiona que el fin de la literatura sea hacernos más virtuosos, aunque reconoce que este puede ser uno de sus efectos. Pero dado que sus efectos son tan variados, y no siempre virtuosos, no hay modo de extraer una regla.

En cambio, sostiene Vargas Llosa, lo que sí nos brinda la literatura es la capacidad de sumergirnos en otras vidas, algo que la imaginación y el deseo nos piden tan a menudo como la implacable realidad nos lo niega. De esta manera la literatura nos permite prolongar y ampliar nuestra vida, pero al mismo tiempo nos puede hacer más

conscientes del abismo que se abre entre lo que tenemos y lo que queremos y, en consecuencia, puede hacernos más rebeldes y críticos.

Seguidamente hemos ilustrado algunas concepciones de la escritura como transformación de sí, como modo de ejemplificar la relación arte-vida. Como estos ejercicios son más palpables en la poesía que en la narrativa, nos hemos servido de una serie de poemas fechados desde los primeros años de la segunda década del siglo XX hasta finales de la década de los sesenta. A excepción de Kavafis y de Cernuda, que guardan ciertos parentescos, son poemas de cinco poetas de diferentes estilos, a fin de que se muestre que se no se trata de un fenómeno aislado o particular.

El primero es un monólogo dramático de Kavafis: el poeta se sirve de un personaje histórico, Jasón, poeta de Komagene 595 d. C., con el que se identifica en una situación, el envejecimiento del cuerpo. Escribe sobre él al tiempo que escribe sobre sí, de esta manera se enmascara y no tiene por qué desnudar su yo. O al menos, juega con esa ambigüedad, que en arte, al igual que en la literatura, es riqueza expresiva. En el segundo, también de Kavafis, interpretamos cómo el arte puede completar la vida, por definición siempre inacabada.

Tras el estudio de Kavafis, examinamos cuatro fragmentos de Francis Ponge, poeta con una mirada fenomenológica extraordinaria. Con ellos hemos intentado mostrar que la palabra ilumina el tránsito de la no-percepción a la percepción, de la no-conciencia a la conciencia, de la muerte a la vida. Y, por otro lado, en consonancia con una idea que hemos argumentado en otros momentos, en el último fragmento escogido de Francis Ponge, tratamos de mostrar que el estilo poético contiene una teoría de la percepción y del conocimiento, además de una onto-teología, una moral y una visión política.

El siguiente poema es “Noche del hombre y su demonio”, de Luis Cernuda. Un monólogo con una estructura dialógica en la que el yo poético se divide en dos: una voz que parece que le representa a él y otra que representa a su demonio interior. Al final, con un giro inesperado, observamos que ese demonio interior ejerce una función de conciencia que le despierta. Con este poema ilustramos la escritura como proceso de esclarecimiento y fidelidad a sí mismo, que es una de las notas distinguidas de la obra de Luis Cernuda.

En penúltimo lugar nos hemos servido de “Teoría y alucinación de Dublín”, de José Hierro. Como en los anteriores casos, la elección no es arbitraria: es el poema que abre *El libro de las alucinaciones* (1964), uno de los poemarios más representativos de

su obra por conjugar como pocos dos aspectos cruciales en su estilo: el reportaje y la alucinación. Se trata de un metapoema, es decir, un poema donde reflexiona sobre las funciones de la poesía, al menos tal como él las concibe.

Por último hemos elegido uno de los poemas más memorables de un poemario que cambió la poesía española, “Band of angels”, incluido en *Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer. Emplea un recurso clásico, utilizado, entre otros, por Juan Ramón Jiménez: la prosopopeya, es decir, la personificación de la belleza poética como si fuera una mujer. El poeta juega deliberadamente con la ambigüedad de los símbolos hasta el final, de tal manera que no sabemos a ciencia cierta si se refiere a la amada o bien a la poesía. Sin duda el uso de la prosopopeya, junto con el uso de símbolos, abre a una pluralidad de interpretaciones el poema, lo que contribuye a enriquecerlo. Pero al final observamos que no se refiere a un ser humano, sino a la poesía, que es esa “belleza silenciosa”.

Una vez expuestos estos textos a la luz de cómo se interrelaciona la función del arte de la palabra con la vida desde diversas perspectivas, retomamos de manera panorámica la pregunta por los fines de la vida tal como ha sido planteada por algunos filósofos desde Sócrates y Aristóteles hasta Montaigne, Kant o Nietzsche. Para el primero la pregunta fundamental es: “¿Cómo debo vivir? “¿Qué estilo de vida debo adoptar?”. Esta pregunta es inseparable del conocimiento de uno mismo, meta que buscó Sócrates desde que leyó el imperativo en el frontispicio del oráculo de Delfos: “Conócete a ti mismo”.

El conocimiento y, en especial, el conocimiento de uno mismo, está íntimamente vinculado con la ética, pues a mayor conocimiento de uno mismo –y, por analogía, de los otros–, mayor dominio sobre uno mismo, mayor cuidado de sí. Y si es verdadero cuidado de sí, lo es también de los otros. En este sentido es difícil establecer una frontera precisa entre ética y política. Acaso esta es una de las razones por las que la filosofía a lo largo de la historia, al igual que la literatura y el arte, se ha ocupado tanto de la pregunta por el conocimiento y, en particular, del conocimiento de la condición humana. Puesto que en esta pregunta late, implícita, una visión ética y política.

Ahora bien, si es cierto aquello que afirmaba Séneca, que “a nadie valoramos por lo que realmente es, sino que le añadimos también sus atavíos”⁷; de modo que cuando queramos “calcular el auténtico valor de un ser humano y conocer sus

⁷ L. A. Séneca, *Cartas morales a Lucilio*, trad. Ismael Roca Meliá, Barcelona, Gredos, 2008, IX, p. 364.

cualidades”⁸, debemos examinarlo desnudo: “que se despoje de su patrimonio, que se despoje de sus cargos y demás dones engañosos de la fortuna, que desnude su propio cuerpo. Contempla su alma, la calidad y nobleza de ésta, si es ella grande por lo ajeno, o por lo suyo propio”⁹. Si es cierto esto, es necesario recuperar el poder de la filosofía, de la literatura y del arte, el poder de las desprestigiadas humanidades. Pues al fin y al cabo a ellas más que ningunas otras ciencias les concierne la pregunta por nuestra humanidad.

Y no hay humanidad sin libertad, como tampoco sin búsqueda y cuestionamiento de la verdad. Pues, como ha sostenido Nuccio Ordine, “sólo cuando se cree verdaderamente en la verdad, se sabe que el único modo de mantenerla siempre viva es ponerla continuamente en duda”¹⁰. Por eso es esencial el cultivo de estas disciplinas, independientemente de sus utilidades inmediatas. Ya que, como ha argumentado Abraham Flexner, “a lo largo de la historia de la ciencia la mayoría de los descubrimientos realmente importantes que al final se han probado beneficiosos para la humanidad se debían a hombres y mujeres que no se guiaron por el afán de ser útiles sino meramente por el deseo de satisfacer su curiosidad”¹¹.

Por otro lado, sin perder de vista lo práctico, aunque sea desde una perspectiva que no pueda evitar cierto empobrecimiento, cierto reduccionismo, Nuccio Ordine ha mantenido en consonancia con Flexner y con la idea de experimentación y conocimiento que nosotros defendemos que “ningún oficio puede ejercerse de manera consciente si las competencias técnicas que exige no se subordinan a una formación cultural más amplia, capaz de animar a los aprendices a cultivar su espíritu con autonomía y dar libre curso a su *curiositas*”¹².

Así, pues, mediante la función del arte de la palabra como interpretación y transformación del sujeto hemos argumentado desde múltiples perspectivas y géneros literarios y filosóficos que a través del lenguaje verbal no sólo nos auto-interpretamos (Ch. Taylor), sino que además nos podemos comprender, conocer, comunicar, podemos transformar las vivencias en experiencias, podemos ordenar y dotar de sentido el curso de los acontecimientos, a partir de los personajes podemos saciar hasta cierto punto nuestro deseo de otras vidas, podemos aprender a mitigar nuestra falta constitutiva de

⁸ L. A. Séneca, 2008, *op. cit.*, p. 364.

⁹ L. A. Séneca, 2008, *op. cit.*, p. 364.

¹⁰ N. Ordine, *La utilidad de lo inútil*, trad. Jordi Bayod Brau, Barcelona, Acantilado, 2013, p. 131.

¹¹ A. Flexner, “La utilidad de los conocimientos inútiles”, recogido en N. Ordine, 2013, *op. cit.*, p. 156.

¹² N. Ordine, 2013, *op. cit.*, p. 81.

experiencia, podemos aprender a narrarnos y a esclarecer nuestra identidad, en suma, podemos interpelarnos y acceder a otro modo de ser, ya sea cuestionándonos o afirmándonos.

En el fondo, con el hilo conductor de esta tesis queremos poner de manifiesto el valor insustituible de la función del arte de la palabra como interpretación y transformación del sujeto, lo que a nuestro juicio no transcurre al margen de la experiencia de vivir. Al contrario, más bien resulta imposible disociar la función del arte de la palabra como interpretación y transformación del sujeto de la experiencia de vivir. La función del arte de la palabra como interpretación y transformación del sujeto es por tanto fundamental para llevar a cabo los fines de la vida.